

ЖАНРОВО-СТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА СОНЕТА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.: ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП

Сознание художника слова в русской литературе конца XIX — первой трети XX в. было определено ощущением недостаточности, эстетической неполноты художественного создания, что вело к поиску и попыткам синтеза различных жанровых структур, способных отразить усложняющийся мир действительности. В таком контексте жанрово-строфическая форма сонета представляла собой особый интерес, поскольку «идея в сонете диалектична и... триедина» [1].

Сонет в период главенства модернизма — жанр, построенный по принципу унификации, сведения воедино бытовавших представлений о сущности человеческого бытия в различных художественных системах и олицетворяющий новый образ мира, вовлеченную в него личность.

Предрасположенность сонета к ассимиляции с другими жанрами лирики (в дальнейшем сонет откроет в себе возможность изображения эпических основ мироздания) прослеживается еще в период главенства классицизма, когда возникают различные жанровые вариации: сонеты-оды, сонеты-мадригалы, сонеты-эпиграммы, сонеты-элегии. Такое разнообразие жанровых типов было обусловлено тем, что, во-первых, сонет не воспринимался как жанр, способный запечатлеть те или иные качества личности, соответствующие духу времени, а во-вторых, сонет являлся новой формой в поэтической системе и представлял возможность формально-содержательного эксперимента. Так, например, характерной чертой сумароковских сонетов и элегий является полное отсутствие личных имен. Такое игнорирование имени было обусловлено тем, что в эпоху классицизма «только жанровая определенность делает литературное произведение художественно значимым единством» [2]. Поскольку сонет, как, впрочем, и элегия, занимал не высшую ступень в иерархической системе жанров, то и наличие имен собственных было не характерно, так как «имя героя символически закрепляет его единичность, отличает его от других мыслимых героев» [3], что более соответствовало жанру оды. Хотя если рассматривать сонеты и оды Тредиаковского, то здесь диаметрально противоположная ситуация. Сонет выполняет не менее важную функцию в освещении законов и норм бытия, в его структуре присутствуют одические элементы: «каждой ситуации соответствует новое имя, индивидуальность мотива соединяется с индивидуальностью имени» [3].

Относительно других жанровых вариаций можно сказать, что «сонет и мадригал сближают тема власти любви над лирическим субъектом, построение повествования в форме монолога, а сонет и эпиграмму роднит конечная острая мысль» [4].

В первой трети XIX в., когда элегия от «песни плачевной и печальной» эволюционировала до жанра психологической лирики, «сонет развивался в русле элегического стиля, обогащался элементами психологизма... являлся формой выражения внутреннего мира человека, его переживаний» [5].

В развитии жанрово-строфической формы сонета эпоха романтизма стала знаменательной вехой. Во-первых, романтическая эстетика изменила жанровые структуры. Они стали более гибкими и во внутренней сфере искусства «произошла утрата даруемой каноном эстетически питательной среды, которая с этих пор возмещается личными энтузиастическими усилиями и мистификацией» [6]. Во-вторых, архитектоника сонета соответствовала антиномичной картине мира эпохи романтизма, где борьба идеального и реального «я» единичной личности абсолютизировалась, становилась выражением вечного смысла бытия, что выводило содержание сонета на новый культурно-исторический и философско-эстетический уровень.

Если в эпоху романтизма жанрово-строфическая форма сонета была сконцентрирована на самосознании и самореализации личности лирического героя, то в системе реализма сонет вбирает в себя «житейское пространство в его естественных формах» [7]. Причем пространство художественного произведения не только включает в себя быт, но укрупняет и абстрагирует его. В результате художественная действительность сонета предстает «в тот момент и в тех условиях, когда эта действительность соединяется с жизнью героя, когда она на него начинает воздействовать» [8]. В сонетах этого периода реализуется основной компонент эпического повествования — чувство историчности общественной жизни, которое прочно связано с представлением о воспроизведении бытия в его целостности, с раскрытием сущности эпохи.

Такая трансформация возможностей жанрово-строфической формы была обусловлена эволюцией «идеи личности» и необходимостью масштабно изобразить основные сферы человеческого бытия. Тяготение к освещению личности и исторического процесса, самосознания индивида и общественного сознания сближает жанрово-строфическую форму с принципами эпического постижения сущности мироздания, поскольку именно этот род литературы предполагает «системное, многоаспектное, целостное изображение общественного бытия и отношения к нему конкретного человека» [9]. Стремление к максимально объемной постановке художественной проблемы находит опору в концентрации сонетов на образе исторически значимой личности, что и прослеживается в творчестве поэтов акмеистического круга. Акцентирование внимания на данном литературном направлении обусловлено тем, что, во-первых, в эстетической системе акмеизма исторически реальная личность рассматривалась как категория всеобъемлющая, имеющая свою историю и организующая вокруг себя коммуникативное пространство художественного произведения и воплощающая культурно-историческое наследие предыдущего временного континуума. Во-вторых, русская литература первой трети XX в. характеризуется состоянием диффузии, что и определило наличие в системе акмеизма экзистенциального сознания сим-

волизма, позволяющего проникнуть в сущность «я» образа личности, и футуристического стремления «вернуть слову ту крепость и свежесть, которая была утрачена им от долгого употребления» [10], обуславливающего вещественность, осязаемость образа личности в системе пространственно-временных отношений. Такая синтетичная структура акмеизма нашла воплощение в жанрово-строфической форме. Сонет вобрал в себя смысловые и ценностные объемы культуры акмеизма и благодаря своим формально-содержательным возможностям воплотил их в единое гармоничное целое, являющееся одновременно и отражением существующей картины мира и противопоставлением «вселенскому Хаосу».

Если в эпоху классицизма обогатился идейно-тематический потенциал жанрово-строфической формы сонета, в период главенства романтизма расширились познавательные границы жанра, сконцентрировав форму на изображении личности лирического героя, а реалистическая система придала личности героя масштабность, монументальность, обозначила его в пространстве «народной истории», то в сонетах акмеистов «родился новый — архитектурный, метажанровый принцип, соединяющий все равноправно как бескрайнее многоголосие» [7]. Следовательно, выход образа за пределы хронотопа единичного сонета, существующего в системе связей с прошлым, настоящим и будущим, соотносится с пространственно-временными планами культур и заложен в самой архитектонике акмеистического сонета.

Для примера можно привести **сонет С. Парнок «Фридрих Крупп»**:

*На грани двух веков стоишь ты, как уступ,
Как стародавний грех, который не раскаян,
Господней казнию недоказанный Каин,
Братоубийственный, упорный Фридрих Крупп!*

*На небе зарево пылающих окраин.
На легкую шинель сменяя свой тулуп,
Идет, кто сердцем щедр и мудро в речи скуп, —
Расцветов будущих задумчивый хозяин.*

*И ядра — дьявола плуги — взрывают нови,
И севом огненным рассыпалась шрапнель...
О, как бы дрогнули твои густые брови*

*И забродила кровь, кровавый чуя хмель.
Но без тебя сверкнул, и рухнул, и померк
Тобой задуманный чугунный фейерверк.*

Сюжет сонета не ограничен конкретным континуумом, он возможен и в любом другом, так как является «частью», по которой воспроизводится «целое». Пространственно-временные процессы подчинены выявлению неизменяемого в изменеюмом. Художественное время организуется по принципу движения хронотопа «вглубь», что обеспечивает возможность ретроспективного воспроизведения драматургии современной жизни. Личность лирического героя сонета значима сама по себе, в факте своего существования, а не за счет наделенности какими-либо сверхкачествами. Вовлеченность личности во временной круговорот истории, столкновение идеально-

го и реального «я» героя определяют основные противоречия эпохи. Характер персонажа раскрывается в конфликтной ситуации, и перед глазами читателей разворачивается драматическое действо. Здесь важно отметить, что драматизм является неотъемлемым содержательным компонентом сонета и необходим, во-первых, для того чтобы обеспечить относительную независимость лирического героя от авторского «я», а во-вторых, для того чтобы воссоздать прошедшую эпоху без заметных временных интервалов. Драматизм выступает не как способ создания поэтического образа, а как умонастроение (мировоззрение), связанное с напряженным переживанием каких-либо противоречий, столкновений. Значимость личности лирического героя в пространстве и времени художественного текста и вне его «заставляет» автора сонета строить сложную синтетическую жанровую целостность, вбирающую в себя не только характерные особенности лирических жанров (ода, элегия), но и принципы других родов литературы.

Таким образом, личность лирического героя рассматривается как самодостаточная сущность, что выводит содержание сонета на новый культурно-исторический и философско-эстетический уровень; простые линейные конструкции заменяются сложной системой образов, раскрывающейся в лиро-эпическом единстве; повествование сонета диалогично и полилогично, что обусловлено сочетанием в пределах формы опыта предшествующих художественных систем и современности, субъективности и объективности действительности.

Процесс взаимодействия стихотворных жанров изменил сложившиеся стереотипы раскрытия образа личности и определил пластичность композиции сонета, что позволило художнику слова моделировать собственную, авторскую картину мира, где структурные элементы лирических жанров отражают функции отдельных сторон образа личности и дают возможность вариативного, более гибкого, изображения образа во времени-пространстве художественной и реальной действительности. В процессе синтеза композиционно-образных элементов различных лирических жанров формируется универсальное художественное целое сонета, характеризующееся одновременно и неоднородностью, обусловленной диалогом жанровых структур, и монолитностью, сформированной в процессе того же диалога. Индивидуальное соотношение «частей» и «целого» обеспечивает жизнеспособность сонета, его соответствие сложившемуся у читателя «горизонту ожидания» и способность выразить противоречивое единство современной действительности.

Эпоха модернизма сыграла большую роль в развитии содержательных возможностей жанрово-строфической формы сонета, определила взаимодействие с культурой прошлого и настоящего, включенность в поток современной действительности.

Примечания

1. *Гринбаум О. Н.* Русский сонет и «золотая пропорция ритма». СПб., 1999. С. 3.
2. *Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002. С. 20.

3. *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2000. С. 81.
4. *Бердников Л. И.* «Счастливы Феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVII — начала XIX века. СПб., 1997. С. 48.
5. *Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX. Томск, 1983. С. 50.
6. *Гальцева Р. А., Роднянская И. Б.* Ответственность художника перед миром гуманитарного // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 154–171.
7. *Бурulina Е. Я.* Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 106.
8. *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996.
9. *Головкин В. М.* Историческая поэтика русской классической повести. Москва; Ставрополь, 2001. С. 45.
10. *Клинг О.* Серебряный век — через сто лет: («Диффузное» состояние в русской литературе начала XX века) // *Вопр. лит.* 2000. № 6 (нояб.-дек.). С. 83–113.

© Ащеулова И. В.
г. Кемерово

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ «ПСЕВДОИСТОРИЧЕСКИЙ» РОМАН: СТРАТЕГИИ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ

Особое отношение постмодернизма к истории отмечали многие критики, в их числе и авторы трех монографий о постмодернизме М. Липовецкий, В. Курицын, И. Скоропанова [1]. Внимание к истории в постмодернизме определяется такими моментами, как игра, ирония, возможность сослагательного наклонения, множественность версий истории. В критике и литературоведении возникает термин «псевдоисторический», или «квази-исторический», роман. М. Эпштейн раскрыл значение категории «псевдо»: «...преступление границ реальности, нарастание иллюзорности, что характерно для второй половины XX века, постепенное осознание мнимости предшествующих построений» [2, с. 31]. Отношение постмодернизма к реальности позволяет реализоваться семантике «псевдо» в эстетике течения. Кризис аксиологических ценностей, неверие в существование абсолютной истины, в том числе исторической, отразившиеся в постмодернистской литературе, прямо отсылают к «псевдо» — знаменателю всех кризисов второй половины XX в.

Об особенностях постмодернистского «псевдоисторического» романа впервые написал М. Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм: поэтика прозы» (1996), где выделил авторов и произведения постмодернистской ориентации, в которых русская история становится объектом художественной игры [3]. Рассказы и романы В. Пьецуха, В. Ерофеева, «Капитан Дикштейн» М. Кураева, «До и во время» В. Шарова, «Сорок лет Чанчжоэ» Д. Липскерова, «Палисандрия» Саши Соколова. Затем добавятся романы Ю. Буйды («Борис и Глеб»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота»), новые романы В. Шарова («Старая девочка», «Воскрешение Лазаря»). Липовецкий называет следующие критерии для выделения «псевдоисторичес-